

### 3

## Caixa

### *Caixa de Viagem*

*Por dentro, a caixa tem 17 cm de largura, 10,5 cm de profundidade e 7 cm de altura.*

*É feita em madeira.*

*Seu interior está vazio. Não há nada ali.*

*Mas é a medida justa para caber o punho da minha mão direita.*

*O punho é do tamanho do coração. “E do útero”, ele disse.*

*A caixa está fechada.*

*Foi feita para estar fechada.*

*Não adianta tentar abrir porque a madeira foi talhada de forma que a caixa não pode, não deve, não há como. Entende?*

*Eu pesquisei vários instrumentos utilizados para abrir, cortar, perfurar a madeira.*

*Faca, serradeira, serra-sabre, martetele, disco, lixa, serra tico-tico.*

*Este último é o meu nome preferido. Tico-tico.*

*Mãos. Normalmente, abrimos caixas com as mãos*

*Então, eu resolvi escrever....*



Figura 1: foto caixa de viagem (crédito Uirá Fornaciari)



Figura 2: foto caixa de viagem 2 (crédito Uirá Fornaciari)

Carlos Drummond de Andrade fala de um embrulho, no poema ‘Carrego Comigo’. Um pequeno embrulho que o poeta carrega há dezenas, centenas de anos. O que há dentro? Não se sabe. “Serão duas cartas?/ Será uma flor?/ Será um retrato?/ Um lenço talvez?” (DRUMMOND, 2002, p.120). Ao longo dos noventa e dois versos Drummond divaga sobre esse enigmático pequeno embrulho que lhe ‘arde nas mãos’ e é ‘doce ao tato’. Que desperta fascínio, tristeza, repulsa, medo. Um segredo que não se deseja sabê-lo, e se quer demais. “Guardar um segredo/ de seus próprios olhos,/ atrás da lembrança” (DRUMMOND, 2002, p.121).

O embrulho-segredo pesa tanto que: “Vem a tentação/ de jogá-lo ao fundo/ da primeira vala”. Algo único, indescritível que se leva e, ao mesmo tempo, se é carregado pelo objeto. “Perder-te seria perder a mim próprio” (DRUMMOND, 2002, p.122).

Drummond fala de um embrulho, do pequeno embrulho. O francês Marcel Duchamp, que pôs em cheque o papel do artista a partir das suas criações na primeira metade do século XX - desenvolveu caixas. A primeira, em 1914, era uma simples caixa Kodak que continha dezesseis reproduções fotográficas, notas e manuscritos sobre a sua arte. Funcionava como uma espécie de museu portátil, ideia que lhe acompanhará mais tarde na produção das caixas-valises.

Duas décadas depois, em 1934, Duchamp traz ao público a Caixa Verde, que continha a massa textual sobre a mais enigmática de suas obras: o Grande Vidro. Feita de papel cartão revestida com veludo verde, dentro havia escritos em notas, instruções, manuscritos, desenhos e diagramas que dão sentido às formas abstratas da escultura. A grande janela de vidro traz em seu interior um imaginário sistema de engrenagens que, pela leitura da caixa, sabe-se que remete à relação de sedução entre uma noiva e um grupo de celibatários. Produzida ao longo de oito anos, Duchamp a decretou ‘eternamente inacabada’ em 1923, após um acidente causar uma rachadura no vidro que o artista francês identificou como parte da obra.<sup>1</sup>

Para Duchamp, a Caixa e todo material nela presente formavam parte inquestionável da escultura “O Grande Vidro”. Assim, a dualidade da obra artística – escultura e caixa – deve ser observada de forma complementar. Lê-se o material da Caixa Verde para apreciar-se a escultura. Cito Frederico Coelho:

---

<sup>1</sup> As informações sobre as caixas de Marcel Duchamp foram recolhidas de quatro bibliografias. COELHO, 2008; TOMKINS 2013; BARROS 2018, CABANNE, 2015. Agradecimento ao amigo e pesquisador Francisco Camêlo pelo auxílio na pesquisa desse tema.

“A *Caixa Verde*, porém, não foi projetada apenas como um livro de artista. Ela foi concebida e levada a cabo ao longo do processo de criação e execução do *Grande Vidro* (*noiva despida por seus celibatários, mesmo* 1912-1924), obra das mais importantes – e herméticas – de sua carreira. Sua versão preliminar data de 1914, sendo retomada pelo autor vinte anos depois. O que diferencia a Caixa Verde das outras caixas e livros de Duchamp é, segundo o próprio, sua articulação necessária entre a obra (*O Grande Vidro*) e a Caixa. Segundo o autor, seus textos e manuscritos (redigidos entre 1912 e 1915, mas só publicados em 1934) deveriam ser apreciados em conjunto. Invertendo a lógica dos sentidos, Duchamp afirma que o *Grande Vidro* só poderia ser visto à luz dos textos da *Caixa*. A obra não era algo para ‘apenas’ ser olhado, mas deveria também ser ‘lida’.” (COELHO, 2008, p. 2015)

A expedição de Marcel Duchamp pelo mundo das caixas atinge seu ápice quando ele desenvolve a caixa-valise, um desdobramento da sua ideia de um museu portátil, conforme escrito anteriormente. No simples abrir desse objeto era possível ter acesso a reproduções em miniaturas das obras, ou seja, uma carreira inteira de produções artísticas. Cada um dos sessenta e nove itens, minuciosamente produzidos, vinha com uma pequena etiqueta com título, data, dimensões e outros dados pertinentes, exatamente como em uma exposição de museu.

Aberta a caixa e posicionada verticalmente, dois compartimentos deslizavam formando uma espécie de vitrine. O observador poderia, então, apreciar as réplicas das obras engenhosamente produzidas: pinturas, desenhos, ready-mades, máquinas ópticas, desenhos para capas de revistas e vinte e cinco dos seus trocadilhos e jogos de palavras que tiveram uma antologia publicada pouco antes em Paris.

“As cores das reproduções são muito mais fiéis às pinturas originais do que as que aparecem em qualquer livro de arte, sobretudo porque a impressão por colotipia, à maneira como Duchamp a empregou é praticamente um processo de pintura à mão. Ele estava sempre fazendo pequenas alterações e melhorias nas caixas. Cada uma delas é um artefato único” (TOMKINS, 2013, p. 358)

Susan Sontag, no belo ensaio sobre Walter Benjamin intitulado “Sob o signo de Saturno”, reflete sobre a verdadeira adoração que o alemão sentia por miniaturas: velhos brinquedos, cartões-postais, selos e outros objetos diminutos. Sontag reflete sobre a inutilidade dessas peças, o tamanho extremamente pequeno é a sua característica mais notável. “O que foi reduzido de forma tão grotesca, de certa forma, é libertado de qualquer sentido”, escreve. (SONTAG, 1986, p.96)

No entanto, apesar da inutilidade, as miniaturas tornam-se motivos de uma adoração desinteressada, ou melhor, ideal para a contemplação, o devaneio e a

fabulação. E pela sua portabilidade ganham uma enorme dimensão para a vida de um refugiado, um nômade. São pequenos mundos de fantasia que podem ser carregados junto, levados para qualquer lugar.

Benjamin, conta a crítica norte-americana, elaborava um ensaio sobre a miniaturização como recurso próprio para a fabulação, como ‘artifício da fantasia’, nas palavras de Sontag. Sua ideia era escrever sobre o conto de Goethe intitulado “A nova Melusina”. A história fala da paixão de um homem por uma mulher que, na verdade, é a princesa de um mundo minúsculo. Temporariamente dotada de ‘proporções normais’, a mulher carrega seu mini-mundo em uma caixa. “No conto de Goethe, o mundo está reduzido a uma coisa colecionável, um objeto, no sentido mais literal” (SONTAG, 1986, p. 96).

Na biografia de Marcel Duchamp, Calvin Tomkins conta que o colecionador Walter Arensberg, ao ver a caixa-valise com as réplicas em miniaturas em 1943, comentou que Duchamp havia inventado um novo tipo de autobiografia. “Você se tornou um marionetista do passado.” (TOMKINS, 2013, p.351) Por meio das pequenezas que reproduzem suas criações era possível então visitar a vida do artista, suas criações.

Essa vida que se visita em objetos diminutos, esse mundo em dimensões mínimas que é estímulo à criação, a entrar no estado de fantasia, também é revelado nos livros de Benjamin, segundo Sontag.

“O livro é uma miniaturização do mundo que o leitor habita. Em *Crônica Berlinense*, Benjamin evoca o seu êxtase de criança: ‘Não líamos apenas os livros; morávamos, habitávamos entre suas linhas’.” (SONTAG, 1986, p. 96)

Qual a relação entre o embrulho imaginário, as caixas do artista francês e essa dissertação-caixa? Como essas criações podem se articular entre si?

As de Duchamp existem em sua materialidade, são artefatos que podem ser vistos, tocados. Na caixa-valise, o francês reúne sua produção artística em um momento que o mundo vive sob a ameaça da Segunda Grande Guerra. Diante da possibilidade da morte, da total destruição, nos minutos anteriores à fuga, no breve momento de se fazer as malas e salvar os documentos mais importantes, aqueles que definem a trajetória de uma vida, o que o artista reuniria? Como num repentino incêndio que acontece em casa, a mão vai imediatamente ao encontro daquilo que é imprescindível. Para o artista, seus documentos de identidade são essas amostras,

suas impressões digitais, de certa forma, seu mini-mundo em uma caixa, tal qual a personagem de Goethe. A vida que se empacota e leva consigo para cruzar o Atlântico. Uma autobiografia que se conta em pequenas réplicas, a história pessoal que se leva na valise. É preciso empacotar as criações para evitar perder a si próprio, como escreve o poeta sobre o seu embrulho.

“A pressa de preservar (por meio de reproduções) sua obra talvez tenha recebido um novo impulso: a ameaça cada vez mais sinistra de uma guerra europeia. O Anschluss, em 1937, a conferência de Munique, a anexação dos Sudetos por Hitler, o pacto de não agressão germano-soviético e o crescimento ameaçador das forças armadas alemães, tudo apontava para a inevitabilidade de um conflito generalizado que os europeus aguardavam com resignação fatalista. Duchamp, como muitos outros, estava fazendo as malas.” (TOMKINS, 2013, p. 351)

A caixa de viagem aqui proposta vislumbra nas criações, tanto do poeta como do artista, uma inspiração. Ela existe em sua materialidade: suas medidas internas são 17 cm de largura, 7 cm de altura e 10,5 cm de profundidade, espaço que comportaria o punho da mão da autora numa alusão à linguagem escrita que preenche a caixa, a caixa que se escreve com a própria mão. Madeira é seu material. A tampa está talhada de forma que não há como ser aberta. No mínimo contato - pegar, balançar, aproximar o ouvido – é possível perceber que seu interior é oco, vazio, próprio para guardar a imaterialidade das memórias, o nada que é dado a imaginar. Isso porque – qual foto, bilhete, carta, ticket daria conta de dizer, mostrar ou descrever a viagem? A viagem pode ser contada?

A caixa de madeira e a caixa impressa no papel. A dissertação que fabula o vazio do interior da caixa margeia com a linguagem as memórias. Em “Carrego Comigo”, o poeta escreve o embrulho na tentativa de desempacotá-lo pelas palavras, com as palavras, através delas. É no artesanato da escrita que ele conta, o pacote é escrito, a palavra é o embrulho que lhe arde e é doce, que ele leva e que lhe carrega. A caixa de viagem mira nesse limiar. Joga palavras que passeiam pela memória. A palavra que constrói lembranças, que é a própria madeira da caixa. Guarda aquilo que não se quer perder. Uma caixa-maleta com memórias em miniaturas. Miudezas que se quer salvar para cruzar um oceano.

### ***A calcinha***

*As calcinhas da minha avó são beges e grandes. Estão penduradas no banheiro do hotel em Nápoles ao lado das minhas. Um dia, as calcinhas da minha avó serão minhas.*

### ***Na loja de maquiagem***

*“Marina, desde que seu avô morreu, eu não pintei mais o rosto”, disse, segurando firme na minha mão. Minha avó sempre passava batom vermelho, mesmo com a boca já maltratada pelo tempo. Ela pediu um cor-de-rosa. A maquiadora coloriu seus lábios trêmulos. Hoje, o batom tem fungos na ponta, fica guardado na minha bolsinha de maquiagem. Ela nunca o usou, nem eu.*

### ***O vestido***

*Na loja parecíamos duas amigas escolhendo roupas. Experimentei três vestidos. “Vó, o florido, o com decote ou o preto?” “Leva o decotado, você é nova.*

### ***Cartões-postais***

*Na feira de Florença, minha avó escolheu um cartão postal para cada filho e um para a Genu. À noite, ela disse: “Estou com tanta saudade da Genu.”*

### ***Cabelereiro***

*Marina, hoje é sexta-feira, preciso ir ao salão para fazer o cabelo e pintar minhas unhas. Entramos no primeiro cabelereiro que vimos. Em cinco minutos já tínhamos feito amizade com todos que ficavam maravilhados com a viagem que estávamos fazendo. Minha avó era tratada como um bibelô.*

### ***Cardápio***

*Não lembro o que minha avó tomava no café da manhã. Almoço: peixe, salada e uma taça de vinho. Cappuccino. À tarde, sorvete. No primeiro dia, elegíamos a sorveteria daquela cidade e ficávamos fiéis até o final. À noite, sopa, mas na Itália teve pizza. Em Paris, não vendem sopa no verão. Andamos cinco quadras. Desistimos.*

### ***Chocolate quente***

*O guia de viagem sugeria a lista dos cinco melhores chocolates quentes de Florença. Fizemos questão de experimentar todos. Brinde de xícaras. E o tempo passava assim.*

### ***A bolsa mais pesada do mundo***

*Uma bolsinha com contas a pagar, uma caixa de remédio e quatro caixas de vitaminas, carteira, bolsa de maquiagem (que não era usada desde a morte do meu avô), uma caneta, um pote de metal para confeitos. Vazio. Ou seja, sem confeitos. Ela deu uma risadinha: “Funciona como um penico, se não der tempo de chegar até o banheiro.”*

### ***Sonho***

*Andar de trem pela Europa: o maior sonho da minha avó. Na Stazione Napoli Centrale, compramos a passagem para Florença. Poltrona na janela. Ela dormiu do início ao fim da viagem com a boca aberta enquanto eu conversava com uma família de italianos que me oferecia biscoitos, chocolates, bolos e suco. Eu comia, minha avó sonhava.*

No artigo “O que as crianças dizem”, Gilles Deleuze analisa o caso do pequeno Hans de Freud, o menino que deseja passar a noite na casa de uma vizinha, a aventura de desvendar um novo universo de cores, sabores, sensações e sons quando se é criança. Explorar uma casa diferente do ambiente conhecido, familiar. Nesse texto, Deleuze discorre sobre a importância de mapas e percursos reais e imaginários. Trago o pensador francês aqui para refletir sobre como real e imaginário são imprescindíveis um ao outro.

Deleuze escreve: “Uma viagem real carece em si mesma da força para refletir-se na imaginação” (DELEUZE, 2011, p. 85). Completa sua análise destacando que a viagem quando é apenas da ordem do imaginário, quando não se verifica também no real, não apresenta vigor, não causa impacto. Ou seja, defende que real e imaginário devem mesclar-se, pois um sem o outro aparece, de certa forma, desmaiado, sem brilho, destituído de poder. Portanto, ao mesclar, misturar e intercambiar real e imaginário há uma intensa produção de sentidos, ideias e emoções.

O pensador francês traz mais um exemplo para ilustrar a importância dessa mistura: a história de aborígenes australianos que juntam a seus percursos nômades viagens oníricas e, assim, o itinerário real de deslocamento pelo território e a viagem sonhada compõem “um entremeado de percursos” (DELEUZE, 2011, p. 85). Seria uma espécie de circuito em que cada um dos dois vai ao encaixe do outro.

A viagem à Itália com a avó, o impulso para essa dissertação-caixa, criou rastros, peças que ocupam o espaço do agora: um bilhete aéreo na caixa de mensagens eletrônicas, o cartão do barco Napoli-Capri com a data de 16 de setembro de 2013, a reserva do Hotel Centrale em Florença, os dois tickets cortados da Torre Eiffel, um pequeno guardanapo onde se guardavam os remédios do dia. Estão todos aqui, diante de mim, espalhados nesta mesa. No partir da escrita, a dissertação desenha no papel o processo, a busca de significados, reflete a abstração das memórias. A viagem é escrita e a escrita é a partida, esse entremeado de percursos ao qual se refere o filósofo. É a costura da lembrança com o esquecimento, da viagem real e da imaginária. Essas diferentes linhas encontram-se emaranhadas de tal forma que não é possível identificar onde uma começa e a outra acaba.

O objeto real, segundo o pensador francês, não deve apenas evocar imagens semelhantes, vizinhas. É necessário que haja um desprendimento, um descolamento tanto do objeto real como da imagem virtual. Para, dessa forma, a imaginação se introduzir no plano real e o objeto real se soltar da sua projeção imagética.

“Vemos claramente por que o real e o imaginário tinham de ser superados, ou mesmo intercambiar-se: um devir não é imaginário, assim como uma viagem não é real. É o devir que faz do mínimo trajeto ou mesmo de uma imobilidade no mesmo lugar uma viagem; e é o trajeto que faz do imaginário um devir. Os dois mapas, dos trajetos e dos afectos, remetem um ao outro.” (DELEUZE, 2011, p. 88)

A caixa que se abre na escrita leva a muitos trajetos e mapas. Quase dez mil quilômetros, essa é a distância entre Rio de Janeiro e a Ilha de Capri, na Itália. Uma linha vermelha traça no mapa-mundi, primeiro, a escala em Paris, na França, depois Nápoles, o barco que passeia pelo Mar Tirreno para chegar à ilha, o trem que chega à Florença. Na Toscana, um dia o ônibus e outro o trem que carregam as duas – avó e neta – para pequenas cidades. A caminhada até uma praça, como custa

chegar. Pega o taxi, parada para sentar e descansar. A linha vermelha chega até Paris e depois cruza novamente o Atlântico.

Essa linha, que é reta, curva, diagonal, que para e volta, que costura vários trajetos, mostra as duas – avó e neta – como um ponto único do mapa. Onde está uma, a outra vai colada, vão juntinhas. O braço segura forte para não cair, a mão firme. Nesse andar calmo, nas horas paradas e velozes, quem sabe o que ocorreu? O que acontece para uma? E para outra? Qual viagem fizeram, fazem, estão fazendo? Como isso reverbera no hoje?

Deleuze alerta em ‘Literatura e Vida’ que escrever não é contar as próprias memórias. Não tem a ver com desenhar no papel seus antigos amores, dores, sonhos, medos e aventuras.<sup>2</sup> Nessa caixa, no entanto, eu costuro essa linha vermelha de trajetos e lembranças. A linha vermelha traça caminhos, mas não mostra a mulher que, aos trinta e três anos, envelheceu. Que na primeira noite em Nápoles, adieru de forma tosca a uma fantasia de velha no corpo de adulta. Os cabelos brancos iam nascendo aos tufos pela cabeça, os dentes caíam um por um, e quicavam no azulejo do banheiro. Lembro até hoje do barulho ao tocarem no chão. E as pernas? Essas começaram a querer dançar, correr, pedalar, nadar pelo mundo inteiro. Mas a alma envelheceu, rejuvenesceu. No quarto, a avó roncava.

A linha que corta o mapa-mundi esquece de mostrar a avó que senta no restaurante e anuncia que quer um chopinho ou um vinho com um sorriso maroto no rosto, que toma sorvete como se fosse o último, que acorda cedo e se arruma doida para sair e conhecer um novo lugar, que nunca-nunca-nunca diz que o cansaço a venceu. Que quer sair à noite para ver o movimento da rua, um balé, uma peça de teatro ou encontrar com amigos, mesmo que ela não vá escutar ou entender uma só palavra. A avó velha em um átimo vira uma mochileira, uma amiga, uma companheira de aventura. A avó jovem, a adulta velha.

A viagem que ‘perfura os tímpanos’<sup>3</sup>, daqui só se ouve o zumbido do aparelhinho de ouvido. Com ele, não se escuta a pessoa que está na sua frente. Numa mesa de quatro pessoas, não se distingue uma única palavra do emaranhado de sons. Porém a motocicleta que faz a curva do outro lado da cidade acelera alto,

---

<sup>2</sup> (DELEUZE, 2011, p. 12)

<sup>3</sup> Referência à expressão usada por Deleuze no texto A Literatura e Vida. (DELEUZE, 2011, p. 14)

bem no meio da sua cabeça. Um som ensurdecedor que deixa qualquer um surdo, mudo. A velha não escuta nada, mas não pode aguentar esse barulho.

Então, diante dessa tela, mãos sobre o teclado. Estou sentada, imóvel, mas bem no meio da viagem com a caixa debaixo do braço. Seguro essas memórias miúdas, miniaturas de uma viagem, para atravessar, seja lá qual for a travessia. Diante desses restos de papéis: o cartão de visita de um restaurante, o bilhete - Città di Capri: Giardini di Augusto, radiotaxi Firenze, Uffizzi, Le Arcate, Via de Servi, Il Grande Museo del Duomo, Pizza e Cucina. A viagem fala uma língua diferente da minha, tem um som próprio, alegre, que gesticula com as mãos e faz sorrir. Entrar nessa caixa é visitar um país estrangeiro, o quarto escuro da memória me ensina a enxergar a matéria dos sonhos, inventar uma língua para dizer a viagem que será.

A avó de nome Lia. A neta Marina. Reais e imaginárias. A viagem de fabular, partir, atravessar, fugir com palavras, imaginá-las dentro do vazio talhado pela madeira. Dizer o silêncio, a respiração do tempo que se esgota, mas também recomeça a cada instante num piscar de olhos, na vista de um bilhete qualquer.

“Esses trajetos interiorizados são inseparáveis dos devires. *Trajetos e devires*, a arte os torna presentes uns nos outros; ela torna sensível sua presença mútua e se define assim, invocando Dionísio como um deus dos lugares de passagem e das coisas de esquecimento.” (DELEUZE, 2011, p. 88)

A caixa é o livro que não pode ser escrito, um filme que queria ser filmado, ou um poema em tantos versos para brincar de significar a língua. Mas esta pequena caixa virou um depósito de pensamentos, memórias, miudezas. Pretendia-se um romance com princípio, meio e fim. A trajetória, o personagem. Tudo arrumado como uma gaveta de meias. Mas a caixa se escreveu vazia. O texto, a tentativa de rondar a escritura, espiar através da linguagem, não acaba, tampouco informa. A lembrança transborda assim, meio desarrumada, inacabada, começa sempre pelo meio. A caixa-escrita será finalizada apenas na sua versão preliminar, um protótipo, esboço, um mero rascunho. Algumas colagens do que se poderia dizer, do que se quer dizer.

“*En lugar de reconstruir una totalidad perdida a partir de sus restos, debemos trabajar sobre las ruinas de un edificio nunca construido*”<sup>4</sup>. Essa frase,

<sup>4</sup> No lugar de reconstruir uma totalidade perdida a partir de seus restos, devemos trabalhar sobre as ruínas de um edifício nunca construído. (SARLO, 2007, p. 24, tradução nossa)

encontrada no texto “*El Taller de la escritura*” da crítica argentina Beatriz Sarlo, se refere à obra inacabada ‘Paris, capital do século XX’, de Walter Benjamin.

Temos notícias da existência desse livro nunca publicado, que ocupou o filósofo de 1927 até os seus últimos dias, pelos fragmentos originais que Bataille escondeu até o fim da guerra. São as anotações, fichas e reflexões que nos dão a ideia do que viria a ser o livro. O fim trágico do autor, que se suicidou na fronteira da França com a Espanha para não ser capturado pelas tropas inimigas em plena Segunda Guerra, impediu que as anotações fossem editadas, reescritas, retrabalhadas. E Benjamin deveria achar que terminaria o projeto para publicá-lo:

*“El Libro está allí como un rompecabezas cuyo modelo ha desaparecido: en lugar de la lámina definitiva que el juego de rompecabezas nos incita a recomponer, no hay lámina, no hay paisaje ni figuras terminadas y lo que el lector recompone es una hipótesis de lo que esa lámina era para Benjamin, porque esa lámina no está realmente completa en ninguna parte”*<sup>5</sup>

Pelos materiais que temos hoje podemos vislumbrar a estratégia de pensamento do filósofo alemão. As fichas, recortes, reflexões, esboços “são fios de uma rede que denunciam uma ausência: o grande livro não escrito sobre Paris”<sup>6</sup>. Essa mesma ausência, no entanto, abre inúmeras possibilidades, milhares de obras que poderiam ter sido escritas. O fascínio reside, sobretudo, no inacabamento. Se fosse dado a ler a edição final no lugar dos fragmentos, todos os livros hipotéticos se perderiam. Restaria apenas esse, realmente existente. E os imaginados? Aqueles não editados e não escritos?

A ‘Paris, capital do século XIX’ nos convida a trabalhar como arqueólogos. Mas nos debruçamos numa arqueologia inversa, reflete Sarlo. Os restos dos edifícios, esse edifício que nunca existiu, mas deixou rastros. Peças desencaixadas.

Essa imagem me leva à imagem de um menino. Ele tem nove anos e não conheceu o avô. Não teve tempo. Mas escuta histórias, vê fotos, lê uma carta, pode tocar a letra que o avô escreveu no papel. No armário, encontra um suspensório, uma boina, um vidro de colônia e um par de sapatos. A avó quis manter esses quatro

<sup>5</sup> O livro está ali como um quebra-cabeça, cujo modelo desapareceu: no lugar da lâmina definitiva que o jogo de quebra-cabeças nos incita a recompor, não há lâmina, não há paisagem nem figuras terminadas e o que o leitor recompõe é uma hipótese do que seria essa lâmina para Benjamin, porque essa lâmina não está realmente completa em nenhuma parte.” (SARLO, 2007, pag. 22, tradução nossa).

<sup>6</sup> “son hilos de la red que encierra una ausencia: el grand libro no escrito sobre París. (SARLO, 2007, p. 21, tradução nossa no corpo do texto)

objetos ali. Diante desses objetos, ele imagina o avô. Como seria? O que viveriam? Como seria o avô para esse menino?

***Madeira** – tecido retirado dos troncos e ramos principais das árvores, seco e cortado, como material de construção. Resistente à ação do tempo, intempéries.*

***Intempéries** – vento forte – temporal – seca – calor tórrido – nevasca – mau tempo – tempestade - lavoura que consegue sobreviver - acontecimento infeliz – desgraça – catástrofe – infortúnio - calamidade.<sup>7</sup>*

*Ultimamente, tenho contado o tempo em capítulos, não sei bem se foi entre a elaboração do terceiro e do quarto ou na etapa de revisão de todos. Bom, nesse tempo que eu tento identificar, recebi duas toras de madeira para a produção da caixa de viagem. Tinha de escolher uma delas e confesso que não foi difícil.*

*Pinho de riga: dizem que chegou ao Brasil na época da colonização, no lastro dos navios portugueses. A madeira, como essa caixa, é cheia de veios, escritas, desenhos de cores que vão do amarelo ao marrom escuro, eu vejo também laranja, rosa. Meus olhos enxergam muitas cores. Prontamente, fui seduzida pela beleza da madeira, passava a mão, acariciava. O que mais me impressionou, no entanto, foi o perfume. Como uma madeira pode cheirar a avó, perfume de vó, perfume de sabonete, de colônia de vó? Nariz colado ali, farejando uma avó. Uma avó de madeira, em tora. É essa. Está escolhida.*

*Eu nunca tive dúvida que a caixa de viagem seria em madeira. Eu não sabia o porquê desse material, mas seria em madeira.*

---

<sup>7</sup> Definições das palavras Madeira e Intempéries : (HOUAISS, 2001)



Figura 3: Peroba rosa (esquerda) e pinho de riga. (crédito: Uirá Fornaciari)



Figura 4: Pinho de riga (crédito: Uirá Fornaciari)